



El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas

Francisco Álamo Felices

Universidad de Almería

Resumen: Este trabajo es un estudio acerca del, tan debatido en la actualidad, supuesto estatuto del microrrelato como una nueva categoría -género- narrativa. Se ha realizado, para tal fin, un estudio narratológico comparativo de los elementos técnicos-textuales del cuento y de la minificción, para concluir que el microrrelato viene a ser, independientemente de sus connotaciones ideológicas textuales emanadas de la denominada *posmodernidad*, una especial modalidad narrativa en la que se extreman las estructuras formales canónicas confirmativas del cuento.
Palabras clave: cuento, microrrelato, narratología

Abstract: This work is a study about, much debated at present, of course microrrelato status as a new category -género/subgénero- narrative. Has been made for this purpose, a comparative study narratológico techno-textual elements of the story and the minificción to conclude that the microrrelato is, regardless of their ideological connotations arising from the so-called post-modernism, a particular narrative form extreme that the formal structures and shaped the canonical story.
Keywords: story, microrrelato, narratology

La aparición, desarrollo y consolidación, tanto en el espacio público comercial-editorialista **[1]** como en el ámbito académico **[2]**, y muy significativamente en el plano de la praxis autoral **[3]**, del denominado, entre otras diversas acepciones y nomenclaturas, *microrrelato***[4]** para referirse, en líneas muy generales, a un subgénero literario en prosa cuya articulación ficcional vendría a estar estructurada por la narratividad y la hiper-brevedad (de donde emana la velocidad, condensación y fragmentariedad diegética como sus elementos medulares), nos plantea la necesidad de una más detallada disección de su categorización narrativa ante el número y variedad de planteamientos propuestos.

No atendiendo a los posibles antecedentes histórico-literarios -de matriz muy diversa según los críticos- de esta formulación de la narración breve (por lo demás, ampliamente detallados en numerosos estudios, -Lagmanovich, 2006; Andrés-Suárez, 2007; Gómez Trueba, 2007), nuestra propuesta se va a centrar en un análisis, de clara raíz narratológica, que venga a exponer la estructura -sus planteamientos teóricos y su disposición textual técnico/escritural- del microrrelato para confrontarlo con otras modalidades de la narración breve, el cuento, para así enjuiciar con solvencia si dicha práctica narrativa podría obtener un determinado estatuto genérico o, simplemente, es un ejercicio acertado de extrema acentuación de los rasgos constitutivos del cuento literario.

La cuestión es interesante debido a la inexistencia de acuerdo dentro de su esfera investigadora, pues mientras unos defienden el microrrelato y la microficción como un nuevo género narrativo, otros estudiosos vienen a encuadrarlo en tanto que variante exagerada de las técnicas cuentísticas.

Como primer paso vamos a efectuar una somera síntesis definitoria del cuento así como de la arquitectura de sus estratos narrativos para mejor acceso a un necesario, y a continuación, exhaustivo análisis comparativo de ambos discursos.

Tal y como expone Valles Calatrava (2008: 49 y 51, el subrayado es del autor), el cuento literario es aquella:

> "*Narración ficcional que tiene en la autoría, la invención original, la escritura, la fijación de unos límites textuales precisos y permanentes y la creación de una situación comunicativa diferida* las marcas que lo identifican como ejercicio narrativo moderno y diferenciado del cuento popular […] El cuento construye textualmente una diéresis o historia narrativa cerrada, intensa, esencial y condensada a la par que se ofrece como abierto, extenso, sugestivo y evocador en su estrategia de lectura […]".

Incidiendo en otros aspectos de la definición anterior, M. Carmen Bobes (1993:40-41), añade lo siguiente:

> "El cuento es, por lo general, una historia sencilla, con una sola veta narrativa que sigue una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva, sin detenerse mucho en los motivos libres […]. El cuento es, pues, una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele ser sorprendente y, a veces, fuera de la línea narrativa que se ha seguido en el discurso. […] El cuento suele tener pocos personajes y estos asumen generalmente un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico".

Por otro lado, atendiendo más a la materia tratada, configurada, de manera general, alrededor de un episodio, suceso o caso insólito y mundo no siempre verosímil, subraya K. Spang (2000:110) que:

> "Este evento se presenta en su punto álgido, prescindiendo de una introducción detallada. Desde el momento culminante se camina rápidamente hacia el desenlace que no tiene por qué presentar una solución definitiva de la problemática evocada. Con frecuencia el cuento tiene un final abierto [...]. Ahora bien, por ello el conflicto no deja de ser representativo en el sentido de una posible generalización más allá del rasgo individual que se presenta. De un modo general la materia del cuento evoca un fragmento cuya totalidad se vislumbra detrás".

Y, por último, en esta escogida nómina que recoge la casi totalidad de perspectivas definitorias, y abarcando un punto de vista estructural, L. Zavala (2007: 90), caracteriza lo que él denomina *cuento moderno* como aquella narración que:

> "[...] tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas)".

Consideradas, pues, estas cuatro propuestas acerca de los principios conformadores (marcas distintivas) -canonizados- del cuento en tanto que género narrativo y centralizadas en la necesaria estructura de conjunto referencial limitada a una sola acción y a un limitado asunto en el mismo, así como a una obligada unidad de acción sustentada en un único desenlace **[5]**, esto es, una perfecta simbiosis pragmático-semántica que conduce a la clave de bóveda de esta narración breve: la intensidad y la tensión:

> "Parece, por tanto, que el cuento ha de ser necesariamente breve. Pero esta brevedad no es sólo la forma del cuento, sino la consecuencia y el resultado de la imaginación que lo origina. La brevedad está en función de la intuición primera, concebida súbitamente y que será comunicada de manera que esa sensación sea percibida también de repente. La brevedad está en función de la intencionalidad del autor, del propósito que persigue, y de sus contenidos referenciales, de su estructura de conjunto referencial" (Rodríguez Pequeño, 2008:109).

Pasemos, a continuación, como segundo paso imprescindible, a la representación esquemática de los rasgos/marcas constitutivos/diferenciadores del cuento -mejor entendidos como *estratos narrativos* o los distintos planos de elaboración, organización y presentación que el texto viene a ofrecer- para afrontar, de esta manera, una más precisa y apreciable visión panorámica téorico-estructural de la cuentística en nuestro careo con el microrrelato:

a) ACCIÓN. Organizada bajo los dos parámetros tangenciales de la concertación y de la linealidad cuya estrategia narrativa es la consecución de un impacto lector instantáneo y que persista climáticamente hasta la resolución final, dicha "[…] seducción [se mostrará] más intensa y conseguida cuando (como ocurre en el cuento de temática policíaca, inaugurado por E. A. Poe) existe una intriga con misterio que se ha de resolver. En otros casos (…) es un simple incidente de lo cotidiano, con algún significado humano, lo que soporta el desarrollo de la acción" (Reis, 1996:50). Esta estructuración sintética conlleva el que la síntesis -condensación diegética- sea la matriz productiva del cuento y que la fortuna de la narración resida en lo argumentativo en detrimento de lo psicológico, en lo parcial antes que en la totalidad.

b) PERSONAJE. Siendo el personaje o *actor* uno de los constituyentes básicos del texto narrativo, el cuento, sin embargo, suele diluirlo reduciéndolo tanto a mero elemento estético como a la categoría de *tipo* (recordemos que el *tipo* "es un personaje que sintetiza lo individual y lo colectivo, dado que encarna en sí mismo toda una categoría de personajes del universo ficcional construida a partir de unos determinados rasgos comunes (sociales, psicológicos, económicos, profesionales, etc.) y en conexión con el mundo real que ficcionalmente se mimetiza" (Valles, 2002:579)". También, "[…] en virtud del carácter sintético propio del cuento, el personaje puede incluso fundirse con el espacio, componente diegético al que no es posible atribuir un relieve descriptivo muy acentuado" (Reis, 1996:50).

c) TIEMPO. El tiempo de la historia que confecciona el cuento no tiene por qué caracterizarse siempre por su reducción, pues suelen utilizarse técnicas acelerativas como el *sumario* y la *elipsis* (Álamo Felices, 2002) y con respecto al tercer nivel del tiempo narrativo que distingue Genette (1972), esto es, la *frecuencia* o repetición que se efectúa en el tiempo del relato -en el texto narrativo- de los hechos que acontecen en el tiempo de la historia, el cuento se caracteriza por la utilización de la *frecuencia singulativa* que consiste en contar una vez lo que ha ocurrido una vez (1R/1H), explica el teórico francés que "esa forma de relato, en que la singularidad del enunciado narrativo responde a la

singularidad del acontecimiento narrado, es, evidentemente, la más corriente con mucha diferencia" (Genette, 1972:173), en clara lógica con la singularidad de las acciones representadas.

d) DISEÑO EDITORIAL **[6]**: EL TÍTULO. Este adquiere en toda la narrativa breve una muy específica connotación que, por lo demás, es afín a la totalidad del campo de la narrativa, ya que el *título* se conforma, sin duda alguna, como el elemento eje y medular de identificación de la misma. No siendo, como es obvio, exclusivo del discurso narrativo, tiene una especial referencia semántica y un destacado valor sociocultural, debido a su engarce con los fines artísticos o comerciales que se pretendan. Así pues, el *título* "es la marca paratextual identificadora del texto narrativo que se sitúa en portada y que funciona bien descriptivamente bien como estrategia de reclamo, o de ambos modos. Los títulos se sitúan antes del texto ficcional y poseen el efecto de colgadura y *moldura* que menciona Uspenski (1973) y que también poseen los elementos fronterizos entre el mundo real y el ficcional del *incipit* y el *explicit* y otros *peritextos*" (Valles, 2002:581). **[7]**

e) LOS FINALES. En tanto que cierre de la estructura compositiva de la acción, el *fin*, *desenlace* o *catástrofe* deviene en la cuentística como una de las claves de su fortuna literaria en tanto en cuanto dicho fin condensa y culmina el sentido de los acontecimientos narrados que conducen a él, "[…] hasta el punto de que, en numerosos casos, particularmente en modalidades narrativas de acción, suspense, aventuras o crímenes que diseñan determinadas estrategias de lectura muy orientadas por el suspense a la revelación, leer un relato es, entre otras cosas, buscar el final" (Valles, 2002: 374). Todo lo cual conlleva, por consiguiente, un determinado y desarrollado tratamiento técnico de los *motivos finales* "[…] y generalmente se utiliza el final regresivo, que tiende un puente hacia el principio del relato, o una frase inesperada de gran contenido emocional, por lo que con cierta frecuencia se ha dicho que el cuento está próximo al poema lírico. Hay cuentos que cierran todas las salidas y no crean ninguna expectativa para un final; su desenlace consiste en dejar la historia en suspenso y suele aparecer el narrador latente para decir que se considera incapaz de determinarlo. En estos casos se produce una fuerte transposición de perspectivas, porque lo que se narraba objetivamente, pasa a descubrir su carácter literario y subjetivo" (Bobes, 1993: 42).

f) LA BREVE EXTENSIÓN **[8]**. La condición de la brevedad es, sin duda, la que determina toda la configuración sintética de los componentes estructurales narrativos del cuento -historia narrativa intensa, acotada y cerrada- que "obliga al autor a acomodar las instancias narrativas a un tipo de discurso basado tanto en la concisión como en las connotaciones de los signos lingüísticos y narrativos, susceptible de extender los rasgos semánticos de relato más allá de sus límites" (Valverde, 2000: 128).

En conclusión, y de forma esquemática, la caracterización textual del cuento puede representarse así:

ECONOMÍA/REDUCCIÓN/SÍNTESIS DE LA HISTORIA NARRATIVA
Dispositivo técnico narrativo: — La acción se singulariza (nuclearización diegética), lo cual conduce a la supresión de cualquier tipo de acciones y acontecimientos secundarios o no determinantes. — El tiempo narrativo se condensa, multiplicando el recurso de la linealidad temporal y de lo elíptico. — Reducción de la categoría personaje en el desarrollo de la acción y de la caracterización actoral, así como de la difuminación o inexistencia de las formas y procedimientos singulares de la caracterización del mismo. — Mayor utilización del modo narrativo, frente a técnicas decelerativas como el diálogo, la pausa o la descripción. — Se generaliza la minimización del diseño y de la configuración espacial.

Expuestos, por tanto, como primera instancia, los componentes más definitorios del diseño y configuración narratológica del cuento, podemos pasar, con mayor sustento teórico, al análisis, como decíamos al principio, de los elementos y técnicas discursivas del microrrelato para mejor reflexión acerca de si esta narrativa hiperbreve postula nuevos supuestos conformativos textuales o, desde otra perspectiva, ideológicos, frente a la matriz canonizada del cuento.

La nueva situación ideológica contemporánea, derivada del neo-liberalismo dominante/globalizante/totalizador, que no es otra cosa que la transformación cualitativa del capitalismo **[9]** triunfante a escala mundial, y que ha empapado de la denominada *posmodernidad* todos los discursos de la actual crítica cultural, política, económica e intelectual (Harvey, 2008), ha derivado en una triple desconfianza: el, hasta ahora, consolidado estatuto de la realidad; las relaciones e implicaciones entre el lenguaje y la referida realidad, que estaban consolidadas en esa inalterabilidad y, por último, la crisis de los metadiscursos. Esta situación, en el marco literario que es el que nos interesa, ha desarrollado, en líneas generales, un discurso narrativo desideologizado, evasivo y lúdico-hedonista, todo bajo el común denominador filosófico-teórico de la destrucción de la imagen del sujeto. Así pues:

> "Si en realidad el sujeto libre ya no es necesario, habría mucho de verdad en el hecho de hablar de la fragmentación del sujeto. (Y en el *Descentramiento* como su plastificación básica). Ahora bien: si nuestra ilusión revolucionaria era la constitución de un sujeto realmente libre, y si este sujeto ya no existe ni como verdadero ni como falso, entonces ¿cuál es nuestra construcción como 'yo-soy-libre'? […] se trata, sencillamente, de que el sistema nos ha re-esclavizado, re-feudalizado (al convertirnos, insisto, en medios de producción en lugar de fuerzas libres de trabajo), así cualquier ilusión de libertad o de vida se anula." (Rodríguez Gómez, 2002: 651).

Y relacionado con lo anterior, el discurso teórico-literario más significativo habla, por tanto, de que:

> "Con la muerte del héroe que la narrativa actual sanciona cada día, con el relieve del individuo urbano, aislado, sometido a un proceso de introspección, se contrapone al gran héroe la criatura contingente, que no precisa otra justificación que su endeble y muchas veces acomodaticia -también hay que decirlo- práctica socio-vital" (Pozuelo, 2005: 21).

Desde estos planteamientos socio-ideológicos se sitúa la expansión y práctica escritural del microrrelato en tanto que texto reflejo de la inconsistencia, relatividad, contingencia, hibridismo e intrascendencia (Ródenas 2008: 8) de esta nueva *episteme posmoderna*:

> "Desjerarquización, difuminación de las fronteras entre alta y baja cultura, hibridación genérica, exaltación del presente, nueva mimesis, parodia intertextual, nostalgia imposible, plurisignificación, apertura, hedonismo… todos estos rasgos […] propios de la novela posmoderna participan a la vez de lo formal y temático. Y en esta última síntesis de significante y significado, en esta unión de lo que se dice y cómo se dice, de lo que se cuenta y cómo se cuenta, reside el éxito de esta novela: no solo tematiza nuestro mundo posmoderno, sino que la forma de hacerlo nos lleva directamente a ese mundo, uniendo forma, fondo e interpretación" (Lozano, 2007: 196-7).

Visión válida, por lo que tiene de perspectiva general de esta narrativa, que, desde el punto de vista formal, para José María Pozuelo (2005: 23), se caracterizaría por los siguientes cinco rasgos:

1. Heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos: eclecticismo focalizado en la crisis de las narraciones tesis y de las arquitecturas compositivas complejas.

2. Fungibilidad y mercado editorial: la literatura sometida, condicionada y reducida, más que nunca, a su condición de objeto de mercado.

3. Predominio de la privacidad: "Proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo" (*ibid*., p. 31).

4. Desconfianza hacia la "literariedad": Ruptura de la experimentación narrativa y cosmopolitismo ficcional.

5. Carácter metaliterario y subrayado de la convención: la autoficción.

Este sería la respuesta/adecuación del discurso narrativo contemporáneo a la nueva situación de relativismo absoluto que supone:

"un importante giro cultural que va de una estética de la permanencia a la que ha sido venerada durante mucho tiempo, y que se basa en la creencia de un ideal de belleza inmutable y trascendente a una estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la novedad" (Calinescu, 2003: 19),

y que, como hemos expuesto, traza toda la reflexión cultural actual y conforma las, consideradas por cierto sector crítico, novedosas manifestaciones de los relatos breves e hiperbreves. Así puede Lauro Zavala hablar de *cuento posmoderno* y exponer la siguiente y amplia definición, que atendemos en su totalidad como ejemplo paradigmático de aplicación de la nueva reestructuración temático-formal de lo narrativo, para justificar la aparición de una variante del cuento que, desde estos parámetros, vendría a parir el resto de la microficción contemporánea:

"El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla).

En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *anti*-representación de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o las lecturas posmodernas de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual" (Zavala, 2007: 91).

No obstante, y a pesar de la definición-programática de Zavala de plantear los paradigmas de un texto literario rupturista con respecto a la más cercana tradición, no es menos cierto que la narrativa ya venía tratando, durante todo el siglo XX, un radical replanteamiento de los elementos conformadores hegemónicos desde el XIX, con lo que:

"En el siglo XX se desarrolla una profunda transformación en las técnicas narrativas relacionadas con el tratamiento de la secuencia temporal, la ruptura del orden interno de la fábula, los análisis de los distintos estados y estratos de la conciencia y del inconsciente (flujo de conciencia, estados prelógicos, oníricos), el entrecruzamiento de diversos niveles de lenguaje, el uso de técnicas procedentes del cine (yuxtaposiciones, acumulación, narración en paralelo, *flash-back*, etc.), de la estructura musical" (Estébanez Calderón, 1999: 748).

Sostengamos, por consiguiente, y como primera reflexión, que aunque, y ciertamente, el desmantelamiento del edificio de los principios ideológicos que han sostenido a la sociedad occidental desde el racionalismo dieciochesco hasta el siglo anterior y la deconstrucción de sus "verdades" transversales, ha dislocado cualquier discurso vectorial en la actualidad, no termina de convencer que las formas breves e hiper-breves practicadas hoy día tengan una génesis propia y no respondan, meramente, a una hipérbole de las formulaciones configuradoras del cuento, sino que, más bien, podría considerarse/entenderse a esta modalidad de la narrativa literaria "especialmente adecuada para el acelerado ritmo de vida de las sociedades actuales y de los nuevos modos de comunicación privilegiados (de masas y electrónicos), lo que explica su creciente y amplio éxito actual en todos los países" (Valles, 2008: 53-54).

Pasemos, ahora, por tanto, y como segundo paso, a las consideraciones téorico/textuales de y sobre el microrrelato.

La propia imprecisión caracteriológica y denominativa que arrastra el microrrelato deviene en un amplio catálogo de definiciones que, filtrando los componentes de mayor unanimidad entre sus estudiosos, podría sintetizarse en la siguiente, entre otras, propuesta de D. Lagmánovich (2006: 135):

"Se caracteriza por una intensificación de los elementos o la matriz de la narratividad asignada generalmente al cuento, reduciendo o soslayando algunos de los componentes sintagmáticos (exposición, complicación, clímax, desenlace) y cuyo resultado formal es una mutación estructural de esa matriz".

Que, en otro estudio, matiza haciendo una mayor insistencia en su caracterización temático-formal:

> "Texto narrativo muy breve, destinado a ser leído en forma autónoma, o sea, sin nexos aparentes con textos previos o subsiguientes; si aparece conectado con otros de iguales características, forma el conjunto que se conoce como microrrelatos integrados o ficción integrada […] manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje y porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadota de la institución literaria tradicional" (Lagmánovich, 2005: 63).

Así las cosas, y ligado al marco genérico de las definiciones anteriores, vamos a exponer el despiece de las características básicas y de los elementos del microrrelato en tanto que texto narrativo, siguiendo el excelente esquema-modelo de D. Roas (2008: 47-76), y establecer el pertinente ejercicio de comparatismo con los elementos caracterizadores, que ya expusimos líneas arriba, del cuento:

1. RASGOS DISCURSIVOS: *Narratividad.* *Hiperbrevedad.* *Concisión e intensidad expresiva.* *Fragmentariedad.* *Hibridez genérica*	**2. RASGOS FORMALES:** 2.1. *Trama*: ausencia de complejidad estructural. 2.2. *Personajes*: mínimo psicologismo; personajes-tipo. 2.3. *Espacio*: construcción esencializada; anti-descripción. 2.4.*Tiempo*: uso extremo de la elipsis. 2.5. *Diálogos*: prácticamente ausentes. 2.6. *Final sorpresivo y enigmático*. 2.7. *Importancia del título*. 2.8. *Experimentación lingüística*.	**3. RASGOS TEMÁTICOS:** 3.1. Intertextualidad. 3.2. Metaficción. 3.3. Ironía, parodia, humor. 3.4. Intención crítica.	**4. RASGOS PRAGMÁTICOS:** 4.1. Impacto sobre el lector. 4.2. Exigencia de un lector activo.

RASGOS DISCURSIVOS:

Resulta incuestionable que las tres más genuinas peculiaridades básicas del microrrelato en las que se enroca el grupo de críticos defensores del mismo para conferirle estatus de nuevo género o subgénero narrativo **[10]** vienen a ser: la narratividad **[11]**, la ficcionalidad y la brevedad, siendo esta última la que

despliega el trípode formal/temático/pragmático, ya que la inexistencia de esos tres rasgos centrales supondría ser representativo de otro tipo de categorías literario-narrativas: el aforismo, la máxima, la anécdota, la noticia periodística…etc (Lagmánovich, 2008).

La casi totalidad de los análisis críticos que buscan rasgos emancipatorios del microrrelato, respecto de las coordenadas caracterizadoras del cuento, suelen incidir en la brevedad o hiperbrevedad de esta modalidad narrativa como el distintivo genérico y dispositivo básico de sus peculiaridades narrativas. Presentado, y practicado, el microrrelato como máximo ejemplo discursivo de lo reducido, omitido, disimulado o sobreentendido del tejido narrativo, es en dicha modalidad, por consiguiente:

> “donde se manifiesta en su máximo rigor lo que podría denominarse *ley semiótica de la condición necesaria*, por la cual todo signo formante de un discurso debe cumplir la condición de ser imprescindible para la plena eficacia expresiva de ese discurso” (Ródenas de Moya, 2008: 6).

Así cualquier microtexto al que recurramos presentaría, *ex abrupto*, dicha funcionalidad:

> *El último hombre sobre la tierra está sentado a solas en una habitación. Llaman a la puerta.* (*The last man*, Fredric Brown)

> *Luego de doce horas de vuelo, el viejo cerró su libro y se bajó de la hamaca.* (*La fatiga*, Jorge F. Hernández)

> *Se despertó recién afeitado.* (*Microrrelatos*, Andrés Neuman)

Así pues, estos textos se construyen desde un tratamiento casi exclusivo de las técnicas elípticas y la profusión lógica de figuras retóricas, que apoyen la eliminación del carácter representacional del estilo realista: aliteración, metáfora, antítesis, enumeración, prosopopeya, paranomasia, antítesis y oxímoron:

> “Esta última figura, al juntar dos términos semánticamente opuestos, suscita de inmediato el interés del lector; además encaja con el gusto de los microrrelatos por la ruptura de expectativas y la creación de realidades imposibles” (Pujante, 2008: 253).

No obstante, y a pesar de esta radicalización técnico-constructiva actual, el progresivo tratamiento de la brevedad, como recurso técnico definido, ha sido uno de los rasgos más característicos de la evolución de la estructura cuentística y que florece, ya de manera generalizada, desde la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, los propios autores reconocen este hermanamiento entre el cuento y el microrrelato:

> “También la novela corta pide la perfección y la redondez de lo estrictamente medido, el impulso de su desarrollo narrativo debe alcanzar el equilibrio preciso, la dimensión adecuada, un orden del relato que evite derivaciones no significativas, voces no imprescindibles. No se trata de contención sino de precisión” (Luis Mateo Díez, 2005).

> *“[…] concibo el relato breve como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo. La escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. El cuento, en este sentido, aspira a una sencillez hermética: es el género que mejor sabe guardar un secreto”* (Neuman, 2000).

En conclusión, y como sanciona el profesor Valles Calatrava (2008: 54):

> “La brevedad extensional, sintetización expresiva y economía narrativa, la condensación de todos los elementos de la historia narrada, la atención sinecdóquica a lo parcial antes que a lo total, la enfatización de los mecanismos de tensión e intensidad narrativa, la acentuación de la capacidad de evocación y sugerencia (ligados al poema, la fotografía o la pintura), son caracteres compartidos por el cuento y el microrrelato, pero que aparecen potenciados en este último”.

2.- RASGOS FORMALES:

Ya postulamos que todo el dispositivo técnico-formal del microrrelato está configurado para la mejor optimización de los efectos diegéticos y pragmáticos que con la brevedad extensional se pretende en el lector, en una común encomienda por desmantelar la tradicional progresión tripartita (presentación, nudo, desenlace) en el sentido de que el propio discurrir narrativo se ofrezca desenfocado y no quede claro qué es presentación,

cuál es el nudo y si llega a existir un desenlace y abrazándose, por lo demás, con los atributos del postmodernismo narrativo: velocidad, condensación y fragmentariedad.

La sintetización/minimización de los elementos del texto narrativo (hechos del relato, seres del relato, tiempo, espacio, representación y narración) hace que estos alcancen interesantes modalidades derivadas, precisamente, de su extremismo arquitectónico.

Deviene especial interés las consecuencias derivadas de los finales perturbadores de lo que seria el cierre de la estructura compositiva de la acción, ya que"el microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no solucionados antológicamente, es decir, con un grado de indefinición muy elevado" (Ródenas de Moya, 2008: 7), y es que, efectivamente, la reducción en los componentes explícitos del texto, la gran indeterminación en su mundo ficcional y la ausencia de estrategias completivas conducen a un tipo de final no completivo, abierto e interrogante:

> *"Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras:*
>
> *Pero mamá, tú estas muerta.*
>
> *Tu también, mi niño.*
>
> *Y nos abrazamos desconsolados"* (*Ajuar funerario*, Fernando Iwasaki).

Y es que:

> "[…] el microrrelato [como el cuento] es una entidad autónoma y suficiente, una unidad estructural acabada, cerrada, en lo que se refiere a su dimensión puramente formal, basada en una unidad de impresión en la que colaboran todos los elementos del texto. Pero es una estructura abierta en lo que se refiere a su interpretación […]" (Roas, 2008: 58).

Por último, e intentando interrelacionar todo lo referido anteriormente acerca de la brevedad, sintetización y economía narrativa, Ródenas de Moya (2008: 7) aplica al microrrelato el concepto propuesto por Gerald Prince (1988) de "desnarrado" (*disnarrated*):

> "[…] lo 'desnarrado', que sería lo que no ocurrió en el mundo ficcional, pero podría haber ocurrido y el lector advierte que tal posibilidad incide poderosamente sobre la significación del texto. Lo *desnarrado* concierne, así, a las opciones descartadas tanto por el autor como por el narrador o los personajes, y afecta tanto al discurso como a la historia".

3.- RASGOS TEMÁTICOS:

De entre esta serie de rasgos, la *intertextualidad* aparece como el componente más socorrido, citado y recurrente en las definiciones por la autonomía del microrrelato, rasgo, por lo demás, lo intertextual que tiene, también, la misma función estructural y temática que en el cuento, si bien dada la configuración textual de la microficción se recogen las modalidades de *intertextualidad externa e interna* que diferencia José Enrique Martínez (2001: 81):

> "Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*. La intertextualidad (externa) será *endoliteraria* o *exoliteraria* según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas o no). Mayor conflicto puede presentar la intertextualidad exoliteraria".

Es en la intersección de lo temático y lo formal en la que críticos como L. Pollastri (2008: 167) intentan, en su caso, enmarcar una caracterización específica del microrrelato:

> "El relato surge de la voluntad relatoria de esa entidad que encripta la narración en unas pocas palabras, y organiza una red de sentido más allá de ellas, por medio de señales inscriptas en el intratexto, el intertexto y el extratexto, que van en busca de un lector que complete su sentido.[…] Este efecto de indecisión que opera en el momento de la lectura es uno de los núcleos más eficaces en la producción de sentido de los microrrelatos".

4.- RASGOS PRAGMÁTICOS:

La teoría sobre el microrrelato, dentro de esta esfera del pragmatismo literario, incide sobremanera en el particular papel que el lector desempeña en esta modalidad narrativa, subrayándose que, frente a un tipo de lectura acomodaticia o mecánica, la micronarración activa, más que en cualquier otra forma narrativa, un lector activo, co-partícipe y co-creador.

Esta concepción de la recepción literaria y del exigente, según la densidad semántica del texto, trabajo descodificador del proceso de lectura, viene a emparentarse, por lo demás, con la noción clásica de *lector implícito* que responde a cualquier proceso de actualización activa del texto por parte de cada lector y que, en absoluto, puede ser proyectado como esencia únicamente destilada por el microrrelato, pues:

> "[…] el texto narrativo es una suma de presencias y de vacíos. El discurso novelístico [y, sobre todo, el cuentístico, en razón de su brevedad] está compuesto, sin embargo, tanto por lo que contiene explícitamente como por lo que le falta e implícitamente reclama al lector para que con su mente contribuya al éxito de la operación co-creadora que es la lectura […] Precisamente en el transcurso de lo que el propio Wolfgang Iser llama el *acto de leer*, a partir de lo que es la pura presencia del texto - sus palabras, percibimos las lagunas o ausencias .[…] Pues bien, todas esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación" (Villanueva, 2006: 36-37).

En conclusión, y tras todo lo expuesto, y aunque se añadiera, aún más, el reforzamiento de los mecanismos de alusión transtextual, la más marcada abrupción final o la utilización tan frecuente de técnicas compositivas procedentes de procedimientos clásicos retórico-estilísticos (antítesis, juegos de palabras, elipsis…etc.) (Valles, 2008: 54), el microrrelato debe quedar considerado, desde nuestra perspectiva de análisis narratológica, como una submodalidad, mejor que subgénero, narrativa que se presenta como variante del cuento en grado máximo.

Notas:

[1] Citaremos, como ejemplo, algunas de las antologías y compilaciones más destacadas cuyo objetivo es mostrar la diversidad de la oferta que, obviamente, ya que hablamos de mercado, responde a la demanda de un nuevo público lector que, por lo demás, en nuestro país, siempre ha sido muy reacio al consumo -desprestigio literario, entre otras razones- de narraciones breves (novela corta o cuentos). Así las ediciones, entre otras, de Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, ed. Fugaz, 1990; la de José Luís González, *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, eds. Internacionales Universitarias, 1998; la de Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos anónimos*, Alfaguara, 2000; la de Miguel Díez R., *Antología de cuentos e historias mínimas*, Austral, 2002; la de Clara Obligado, *Por favor, sea breve*, Páginas de Espuma, 2001; la de David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología Del Microrrelato Hispánico*, Menoscuarto Eds., 2005 o la de Rotger Neus, *Los microrrelatos de Quimera*, Montesinos, 2005, junto a muestrarios de amplia cabida como *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, 2001 o *Galería de hiperbreves*, Tusquets, 2001 y *Lavapiés (microrrelatos)*, Opera prima, 2001…etc. El populismo de este tipo de escritura tiene su más sintomática explicitación en la colección "Relatos para leer en el autobús" de la editorial Cuadernos del Vigía y, que bajo el patrocinio, entre otras instituciones, de la Junta de Andalucía y del Ayuntamiento de Granada, ha publicado textos de autores destacados como Andrés Neuman, Luis Mateo Díez, Fernando Iwasaki o Ignacio Martínez de Pisón. Por último, habría que referirse al aumento de concursos y de talleres literarios sobre microrrelatos que, incluso, se han desarrollado en medios como los radiofónicos (cadena SER) y la exportación de revistas on-line en la que se cuelgan microrrelatos de autores noveles, es el caso de *Mis cuentos. Revista Literaria* (http://miscuentos.iespana.es/microrrelatos.htm).

[2] Proliferación de Congresos y Simposios Internacionales, cuyo objetivo es consolidar al microrrelato (o a la microficción) como el (sub)género literario/modalidad narrativa más representativo de la modernidad y posmodernidad cultural hispanoamericana. Por lo demás, revistas españolas de hondo calado crítico como *Quimera* (nº.222, noviembre 2002) e *Ínsula* (nº.741, septiembre 2008), no es necesario ser prolijo, han dedicado monográficos a la cuestión. Sin olvidar la extraordinaria labor crítica y de difusión que de la narración breve viene realizando la revista digital *El cuento en Red* (Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco): http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

[3] Es práctica ya habitual dentro de la obra literaria de autores como José Jiménez Lozano, Nuria Amat, Rafael Pérez Estrada, Julia Otxoa, Juan Pedro Aparicio, Paloma Díaz, Luis Mateo Diez, Hipólito G. Navarro, Juan José Millás, Ángel Oleoso, Gustavo Martín Garzo, Pedro Ugarte, Roberto Lumbreras, David Roas, Andrés Neuman…etc.

[4] *Microrrelato*, *minirrelato*, *microcuento*, *minicuento*, *hiperbreve*, *testículos*, *nanocuento* (propuesto por J. Mª. Merino), *literatura cuántica* (propuesto por J. Pedro Aparicio)…etc., son denominaciones que funcionan como términos sinónimos y equivalentes, muchas de las cuales tienen más de exotismo que de formulación discursiva.

[5] "La conclusión del cuento se convierte en el punto donde convergen todos los resortes que el autor ha utilizado para inquietar a lector […]. En el cuento, inicio, medio y fin forman una compacta unidad en la que radica su eficacia" (Rodríguez Pequeño, 2008:109-110).

[6] De acuerdo con Darío Villanueva (1989), el *diseño editorial* debe entenderse como aquellas "formas constitutivas externas -parte, libro, capítulo, secuencia, párrafo, etc.- en que el texto de una novela aparece distribuido en las páginas del manuscrito o del libro. En este sentido, el concepto coincide aproximadamente con el de *peritexto* de Genette (1987), que aglutina todo el entorno editorial de dentro del libro; este se opne al *epitexto*, que recoge las mediaciones exteriores al mismo, para configurar entre ambos el *paratexto* o relación básica de *paratextualidad*, que integra todas las mediaciones existentes entre el texto y el lector, todo el entorno editorial interior y exterior" (Valles, 2002:313). Dichas formas constitutivas serían las siguientes: *capítulo (epígrafe, parágrafo o párrafo); dedicatoria (dedicatoria intradiegética); explicit/ incipit; prólogo (exordio) o proemio/ epílogo; título (epónimo, subtítulo).*

[7] En resumidas cuentas:

> a) El título, al estar incluido en la denominada *tapa* del libro, coincide con el *paratexto editorial* y puede estar sometido a criterios comerciales en los que la denominación definitva del texto no siempre depende del propio autor, siendo determinantes las presiones editoralistas. Pues, como teorizaba R. Barthes (1973), el título viene a ser consustancial en la constitución del texto en mercancía.
>
> b) El título, dentro del horizonte de expectativas del lector en general, se oferta como la primera conjetura narrativa y que, por lo demás, puede iniciar el contenido o presentarse como una de las llaves interpretativas del relato.
>
> c) Son nodales, pues, sus funciones de identificación, de información de contenidos y de captación del interés lector o de reclamo. Funciones que, siguiendo a Genette (1987), pueden esquematizarse en las siguientes cuatro propuestas: la primera coincidiría con la de designación o identificación; la segunda correspondería con el valor descriptivo que el título aporta de algunos de los contenidos de la obra; la tercera, y relacionada con la anterior, sería una función connotativa, siendo la cuarta y última, la que el teórico francés denomina de seducción, advirtiendo, eso sí, de sus posibles efectos contraproducentes.

[8] Breve extensión "que debe tenerse en cuenta no tanto por su capacidad distintiva propia cuanto por haberse instalado dentro de las pautas pragmáticas socioculturales occidentales, dentro de la metalengua, como un elemento definidor del género (y así lo refleja la variedad y vacilación terminológica para designarlo) que también opera, con sus variaciones culturales e históricas, respecto a otros géneros y respecto a la misma consideración de los discursos literarios" (Valles, 2002: 280).

[9] "Sobre todo en el aspecto ideológico que nos interesa siempre, y si consideramos ahora a la ideología no sólo como nivel social o como inconsciente sino también como 'saber'. Pues, en efecto, nuestro saber (nuestro trabajo cualificado) no es sólo algo que se explote sino que es algo que produce. Nuestro saber especializado (en la máquina informática, en el lenguaje mediático o en el lenguaje del mercado) no funciona sólo como circulación de discursos o de imágenes, sino como saber que efectivamente, produce plusvalía. Y aquí la sorpresa asombrosa, lo casi increíble: nuestras prácticas de lenguaje, nuestras prácticas de saber, al inscribirse en el mismo proceso de producción, se han convertido en algo casi analógicamente feudal. No somos sólo alienación, reificación o mercancía. La cuestión es mucho más compleja. Es nada menos que ésta: increíblemente nuestro saber se ha convertido en *medio de producción*" (Rodríguez Gómez, 2002: 649).

[10] No olvidemos, a fin de evitar ligerezas, que “los subgéneros literarios se definen por sus características referenciales. La configuración de la estructura de conjunto referencial es el fundamento de este nivel genérico, y, así, unos textos se agrupan en un subgénero por contener unos mismos elementos, ya sean seres, estados, procesos, acciones, ideas, etc. […] Los subgéneros se mezclan porque los componentes de la estructura de conjunto referencial de un texto no excluyen necesariamente la inclusión en la misma de otros elementos que podríamos considerar propios de otros subgéneros. Además, no todos los subgéneros se definen por idénticos criterios. Otros subgéneros siguen la pauta que les marcan las reglas semántico-extensionadas de los modelos de mundo combinadas con sus componentes referenciales” (Rodríguez Pequeño, 2008: 144-145).

[11] “El concepto de *narratividad* podría definirse globalmente como la serie de cualidades intrínsecas y propias de los textos narrativos. Greimas la define en un primer momento como ‘el proceso discursivo constituido por una sucesión de estados y transformaciones que permiten observar la aparición de difeencias y la producción de sentido en un texto a cuyo nivel de superficie pertenece’ para redefinirla después, en su sentido de *narratividad generalizada*, como el principio organizador de todo discurso (Greimas, 1979). El Grupo de Entrevernes (1979) la entiende, en la línea de la primera descripción de Greimas, como ‘el fenómeno de sucesión de estados y de transformaciones, inscrito en el discurso y responsable de la producción de sentido’. Prince (1987), en cambio, ofrece otra concepción donde se hace presente el papel de la cooperación interpretativa lectora en la producción de sentido […]: ‘el grado de narratividad de un texto depende en parte de la medida en que la narrativa concreta la expectativa del receptor, representando totalidades orientadas temporalmente (prospectivamente de inicio a fin y retrospectivamente de fin a principio), que comprenden cualquier conflicto y están constuidas por situaciones y sucesos discretos, específicos y concretos, totalidades significativas en términos de un proyecto y de un universo humano o humanizado” (Valles, 2002: 464-5).

BIBLIOGRAFÍA:

ÁLAMO FELICES, F. (2003), “Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento)”, en *Tropelías* (Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), nº 12-14, 2001-03, Universidad de Zaragoza, pp. 5-12.

ANDRÉS-SUÁREZ, I. y RIVAS, A. (2008) (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto ediciones.

BOBES NAVES, M.C. (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.

——*Ìnsula* (Revista de Letras y Ciencias Humanas), “El microrrelato en España: tradición y presente”, nº 741, septiembre 2008.

CALINESCU, M. (2003), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Alianza.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999), *Diccionario de términos literarios,* Madrid, Alianza.

HARVEY, D. (2008), *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

LAGMANOVICH, D. (2005), “Microrrelatos”, en *Quimera*, *op.cit*., pp. 63-64.

—— (2008 1), “Minificción: corpus y canon”, en ANDRÉS-SUÁREZ y RIVAS (2008), *op.cit*., pp. 25-46.

—— (2008 2), “En el territorio de los microtextos”, en *Ínsula*, *op.cit*., pp. 3-5.

LOZANO MIJARES, M. P. (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MATEO DÍEZ, Luís (2005), “Novela corta”, en *Quimera*, *op.cit.*, pp. 74-75.

POLLASTRI, L. (2008), “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano”, en ANDRÉS-SUÁREZ y RIVAS (2008), pp. 159-182.

POZUELO YVANCOS, J. Mª. (2005), “Narrativa y Posmodernidad”, *Cuadernos de Mangana* 30, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.

PUJANTE, B. (2008), “Minificción y título”, en ANDRÉS-SUÁREZ y RIVAS (2008), pp. 245-254.

Quimera (Revista de Literatura), “El alfabeto de los géneros”, nº 263-4, noviembre 2005.

REIS, C. y LOPES, C. (1996), *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

ROAS, D. (2008), “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en ANDRÉS-SUÁREZ y RIVAS (2008), *op.cit*., pp. 47-76.

RÓDENAS DE MOYA, D. (2008), “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, en *Ínsula*, *op.cit*., pp. 6-9.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (2002), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

SPANG, K. (2000), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

VALLES CALATRAVA, J. R. (2002) (dir.), *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.

—— (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana-Verwert

VALVERDE VELASCO, A. (2000), *Introducción al estudio del cuento literario en España desde la posguerra*, Almería, La Isleta.

VILLANUEVA, D. (2006), *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Marenostrum.

ZAVALA, L. (1993-97) (ed.), *Teorías del cuento*, 3 vols. *Teorías de los cuentistas* (I), *La escritura del cuento* (II) y *Poéticas de la brevedad* (III), México, D.F., UNAM.

—— (2007), “De la teoría literaria a la minificción posmoderna”, en *Ciencias Sociais Unisinos*, vol.43, nº1, enero/febrero 2007, pp. 86-96.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid


editorial del cardo